Domingo 23 de febrero de 1992

PRIMER PLANO

Suplemento de cultura de Página/12

Editor: Tomás Eloy Martínez

Joseph Campbell o el poder del mito, *por Bill Moyers* 7

HIMNO NACIONAL ARGENTINO

¿Cómo se edifica una canción patria? ¿Cuáles son los significados ocultos de sus versos? ¿Por qué un himno puede llegar a ser útil o no? Esteban Buch devela el enigma que yace en algún lugar entre Blas Parera y Charly García en las páginas 2 y 3 de este suplemento.



Rafael Calviño

LA CANCION ES LA MISMA

Llegan los Simpson, *por Graciela Speranza* 8

ESTEBAN BUCH *

LA HISTORIA DEL GRITO SAGRADO

Oíd mortales, o la máquina de emocionar

Acto central del 25 de Mayo, 1982, en plena guerra: el general Galtieri declara que: "Aquí como en las islas Malvinas , los hijos de esta tierra, de la Fuerza Aérea, de la Armada y de nuestro Ejército, en las trincheras, en el ataque o en su alojamiento, estarán junto a nosotros entonando el Himno Nacional Argentino, en el Día de la Patria". Lo escuchan desde el palco oficial los generales Onganía, Lanusse, Videla y Viola. Y desde fuera del palco oficial, millones de argentinos.

Dos semanas antes, el 11 de mayo, un grupo de la Juventud Radical "ocupa" el hall del Banco de Londres. Enarbolando una bandera, prenden un grabador con la música del Himno Nacional Argentino. "Instantáneamente, los jóvenes radicales, clientes y empleados se pusieron de pie y cantaron las estrofas de nuestro Himno, con gran unción y patriotismo", dice la crónica, agregando que "el sencillo y emotivo acto tuvo carácter reivindicatorio".

En ese momento, conscriptos y militares están en las islas siendo carne del pacto fundador expresado por el Himno: "Coronados de gloria vivamos o juremos con gloria morir". Para el general Galtieri y para los jóvenes radicales, el canto del Himno hace verdadero en el plano simbólico lo que es sin duda falso en el plano real: la creencia de que en la guerra de Malvinas pelea todo "el gran pueblo argentino", y que el Ejército es eso que suele decir que es: el brazo armado de la Nación.

Galtieri habla desde el formidable aparato del Estado, dentro de una conmemoración reiterada y previsible. Los radicales realizan su metáfora militar desde un tenue marco partidario, en un acto no previsible ni reiterado. El hecho de que en esa encrucijada el Himno funcione como símbolo a la vez adentro y afuera del Estado es una prueba más de su formidable eficacia.

La distancia que separa a los autores Blas Parera y Vicente López del intérprete Charly García no es mucha porque, se sabe, la canción es la misma. Esteban Buch remonta la historia del Himno Nacional Argentino; partitura que —por encima de democracias y dictaduras— fue concebida para "inspirar el inestimable carácter nacional".

INFLAMAR EL ESPIRITU PUBLICO. El 11 de mayo de 1813, la Asamblea General constituyente ordena que el poema de Vicente López, puesto en música por Blas Parera, sea "la única marcha nacional, debiendo por lo mismo ser la que se cante en todos los actos públicos". La Asamblea aprueba así un texto que dos meses antes había encargado a uno de sus miembros. Por primera vez en la historia, un estado fabrica un himno nacional.

La Revolución Francesa acababa de comprobar su utilidad con *La Marsellesa,* pero el gobierno sólo la había hecho propia cuando ya la gente la había adoptado. Para los dirigentes argentinos, la creación del Himno es un elemento clave dentro de una política deliberada de obtención del monopolio del poder simbólico; esa política incluye otros símbolos nacionales, un calendario de fiestas patrias, la exhibición pautada de los nombres de los héroes y de los cadáveres de los traidores. Esta preocupación por el control de los signos en el espacio público, lejos de ser exclusiva de los masones que dominan la asamblea, es propia de todos los primeros gobiernos, que comprenden la utilidad de disponer de un himno "para que inflamado el espíritu público con tan tiernas y frecuentes impresiones, ninguno viva entre nosotros sin estar resuelto a morir por la causa santa de la libertad".

Las disposiciones oficiales de la época son claras: la marcha nacional debe ser única y obligatoria. Su difusión tiene dos ámbitos privilegiados: los teatros y las escuelas. El Himno debe cantarse antes de cada función y al final de cada día de clase, más una reunión semanal de estudiantes y maestros frente a la Pirámide de Mayo, erigida en 1811 por una Revolución que se preocupa tanto por conmemorarse como por sobrevivir. El objeto de este dispositivo es el establecimiento de un cierto régimen de la emoción, que transmutando a la muerte en martirio haga de todos candidatos a la muerte.

EL MITO DE ORIGEN. Este rito, de una buena media hora de duración y de carácter estático, busca "inspirar el inestimable carácter nacional". La asamblea intenta combatir así las debilidades de su proyecto: nada más precario, en 1813, que la idea de una Nación Argentina. El Himno es la primera declaración de independencia, tres años antes del Congreso de Tucumán. Las nueve estrofas del poema proporcionan un relato del origen de la Nación, que "se levanta a la faz de la tierra". El coro asegura la repetición sistemática del juramento que define la pertenencia total del individuo a la Nación.

El relato de origen precede al origen.

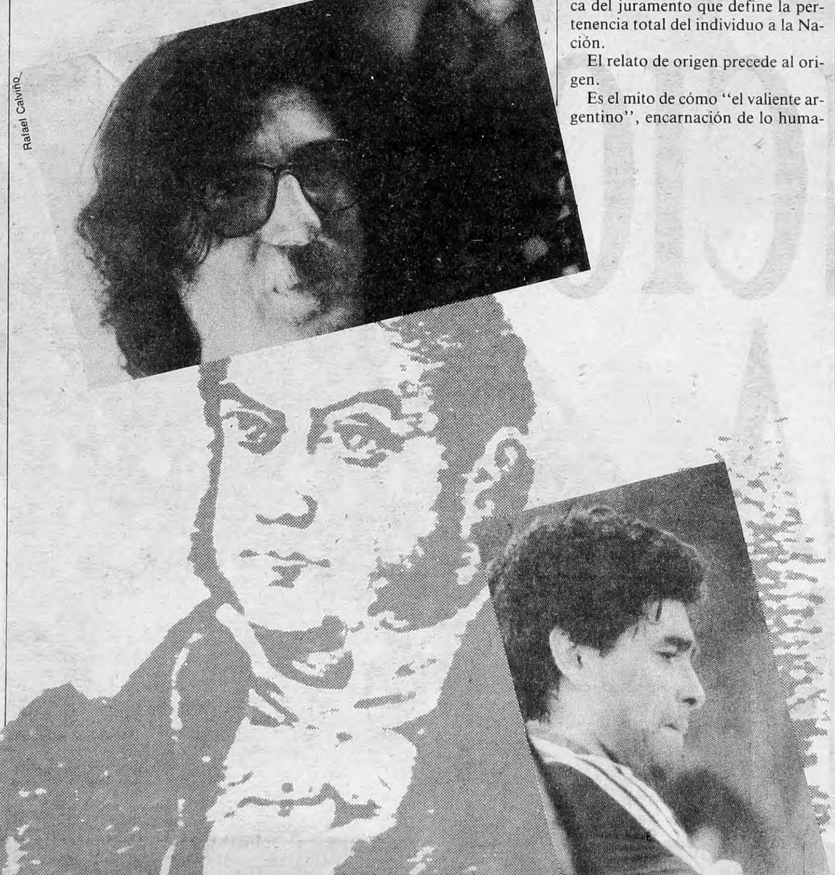
Es el mito de cómo "el valiente argentino", encarnación de lo humano, triunfa sobre el tirano, encarnación de lo animal: "Los bravos que unidos juraron / su feliz libertad sostener / a esos tigres sedientos de sangres / fuertes pechos sabrán oponer". Es el mito de cómo lo humano, al que protege el dios de la guerra, es desafiado por lo animal, que envidia su grandeza al desfilar: "De los nuevos campeones los rostros / Marte mismo parece animar" // "en los fieros tiranos la envida / escupió su pestífera hiel". Es el mito de cómo lo humano, detentador del lenguaje y la escritura, derrota a lo animal que se expresa por ruidos inarticulados; de cómo se asegura así el control de un territorio que, de ser geografía, se transforma en historia. Es el relato de cómo esa nueva Nación es integrada al orden político internacional por esos "libres del mundo" que, respondiendo con su saludo, la reconocen como diferencia. Es, por fin, la enseñanza de que la gloria trasciende la muerte.

Vicente López habla en el tono épico de los clásicos, fiel a una admiración que comparte con el resto de la elite gobernante, y que ya en 1811 lo había llevado a escribir: "Calla Esparta su virtud / Su grandeza calla Roma / ¡Silencio! que al mundo asoma / La gran capital del sud". La música de Blas Parera lleva esta "epopeya" al tono de la ópera: la introducción instrumental pinta la guerra con los chichés de las oberturas italianas, antes de dar paso a un canto que oscila entre lo solemne y lo marcial. La solemnidad asimila lo nacional a lo religioso, como en el God save the King; la marcialidad aproxima lo nacional a la violencia organizada legítima, como en *La Marsellesa.* El Himno Nacional Argentino pone en escena ambos registros llevándolos al régimen del espectáculo.

El estreno público del Himno se hizo el 28 de mayo de 1813 en el Teatro Coliseo: "Una comparsa de niños ricamente vestidos al traje indiano entonó con suavísimas, y acompasadas voces la canción patriótica, que oyó el concurso de pie; se terminó con grandes vivas, y alegres exclamaciones".

LA RELIGION DE LA PATRIA. El Estado argentino ya tiene su máquina de emocionar. Tiene la canción, los instrumentos jurídicos que definen su condición, las normas que rigen su circulación, y los medios institucionales y materiales para asegurar su cumplimiento. El Himno empieza a cumplir su rol en la construcción de ese fragmento del imaginario social llamado Nación.

La Asamblea del año XIII ha hecho una apuesta: la de que una canción creada por encargo, al gusto de la elite intelectual y política de Buenos Aires, pueda ser aceptada como símbolo por una masa casi analfabeta, desperdigada en un inmenso te-



Rafael Calviño



rritorio. Las chances de fracaso son altas: los propios franceses lo han comprobado, con multitud de himnos olvidados una vez terminada la fiesta oficial. Pero en este caso la operación es exitosa. Será, de hecho, la más exitosa de la asamblea, que se disuelve pronto sin haber cumplido su tarea constituyente. Será también una de las más exitosas de todos los gobiernos de la historia argentina.

Junto a la escuela y los teatros, una institución adquiere rápidamente un papel protagónico en esta tarea de difusión: el Ejército. Se canta el Himno "tanto en los campamentos de Artigas como en las calles de Buenos Aires". San Martín lo pasea por América latina, y recoge la lección: cuando asume el gobierno del Perú, lo primero que hace es encargar un himno nacional. Rosas, que cambia el celeste y blanco por el rojo punzó, utiliza sin embargo el Himno en solemnes actos multitudinarios. Mitre lo ensalza en sus textos: la historiografía liberal intentará arrancárselo a Rosas para hacer de él un símbolo de los proscriptos.

La Generación del '80, a través de Lucio Vicente López, nieto del autor, escribe la historia oficial de la creación del Himno: el relato de origen del relato de origen. Y por mano del mismo Lucio y del general Roca, lo adapta a los nuevos tiempos, reduciendo las nuesos que hoy se cantan. En 1900, la eliminación del famoso "a sus plantas rendido un león" abre la vía al indiano-hispanismo con que los nacionalistas del siglo XX combatirán a la chusma italiana y a los subversivos alemanes. Por el camino, la oligarquía del Centenario lo dota de una imagen a su semejanza: la "tertulia en lo de Mariquita Sánchez de Thompson" inventada por el mitómano Pastor Obligado, pintada por el chileno Subercasseaux. Luego del golpe del '30 el fascista Manuel Carlés puede exclamar: "Así como la Eucaristía en el cuerpo místico de Cristo, el Himno, la Bandera, el Escudo y la Constitución son las formas sagradas de la Patria... ¡Ay del osado que las profane!". En 1944, el general Farrell establece jurídicamente la religión de la patria: su decreto sobre los símbolos dice que "estos emblemas, que son sagrados, irradian la sugestión religiosa del culto patriótico, cuya llama debe mantenerse siempre viva, sobretodo en países de inmigración como el nuestro".

Esta es la doctrina oficial actualmente en vigencia.

¿TODOS SOMOS ARGENTINOS MORTALES? El 23 de agosto de 1972, se canta el Himno mientras los muertos de Trelew entran a la sede del Partido Justicialista para ser velados.

El 11 de mayo de 1976, Día del Himno, los militares mandan oficiales a hablar en todas las escuelas.

Durante el Proceso, el cardenal Aramburu invita por radio a los peregrinos de Luján a cantar el Himno.

En las manifestaciones peronistas, la marcha sigue al Himno, con los bombos como puente a partir del "o juremos con gloria morir".

El subteniente Etchepare, director de una banda del Ejército, asegura que el Himno es "música militar".

En el acto central del PI, en 1983, se canta el Himno.

Menem dice ante el Congreso al asumir la presidencia: "Se levanta a la faz de la tierra una nueva y gloriosa Nación".

El 14 de mayo de 1991, pobladores de viviendas precarias de Puente La Noria cantan el Himno para intentar, sin éxito, detener topadoras.

Maradona dice que los italianos son unos hijos de puta porque silbaron el Himno en el Mundial.

Comenta Menem esos silbidos, con su característico poder de síntesis: "Tuvimos todo en contra".

El Himno Nacional Argentino fue siempre reivindicado, adentro y fuera del Estado. Cantarlo juntos supone suspender diferencias. Aunque se lo canta a veces para resistir, nunca fue un canto de resistencia. Aunque muchos se aburren durante el ritual oficial, ese ritual sigue existiendo. No se discute el derecho de otros a cantarlo, sino que se lo canta para afirmar el derecho de uno a pertenecer a la Nación.

Sin embargo, esta disponibilidad no hace del Himno un lugar vacío de la política argentina, que cada uno llena con su propio discurso. Aunque cambie según quién lo cante, hacerlo implica como mínimo la aceptación de un determinado modelo de emoción patriótica.

Pero si a izquierda y derecha ese modelo fue en general admitido, también a veces se lo cuestionó o desvió, o se intentó distinguir la canción de su ritual. En 1916 unos cuantos estudiantes ovacionaron el Himno bailado por Isadora Duncan, mientras que la oligarquía boicoteaba sus espectáculos. Es un antecedente de lo que podría llamarse la teoría de la "recuperación" del Himno: David Viñas señala "La urgente necesidad de traducirlo desde ese 'oíd' (vosotros) que me hace presentir que nadie me (nos) escucha", Charly García trastoca su pertenencia genérica. Pero queda la duda o la pesadilla de si, en lugar de denunciar la reproducción de la dominación, no se está reforzando el discurso dominante por vías heterodoxas, allí precisamente donde las ortodoxas dejan de ser eficaces.

Otro camino contestatario es el de la parodia o la subversión discursiva. Es el que hizo cantar a los anarquistas: "Oíd mortales el grito sagrado / de anarquía y solidaridad / Oíd el ruido de bombas que estallan / en defensa de la libertad". Pero aun los anarquistas coincidían en el final: coronados de gloria vivamos, o juremos con gloria morir. En toda la historia argentina, la única denegación radical del Himno Nacional es una tradición subterránea, desafiante y desesperanzada, la de los chicos que en las escuelas cantan a media voz: "Oíd mortales, la panza de Gonzáles/ reventó, reventó, reventó".

* *Autor del guión del film* Juan, como si nada hubiera sucedido, *y del ensayo* El pintor de la Suiza argentina (Editorial Sudamericana)

EL CAZADOR OCULTO

Juan Carlos Mareco, animador; **Susana Rinaldi**, cantante.

JCM: (Gerardo Sofovich) nos ha mandado exactamente esta carta, la ha dictado, que se la voy a leer tal como la ha dictado desde Buenos Aires. "La señora Susana Rinaldi ha sacado totalmente de contexto el diálogo que mantuve con el doctor (Juan Pablo) Baylac en el programa de Mariano Grondona... Y que lamenta mucho que tanto ella como la señora Mercedes Sosa mezclen sus ideas políticas diferentes —pero ambas pasadas de moda— para analizar mis presuntas declaraciones, o el sentido de ellas, en ausencia mía (...)."

SR: Me encanta de qué manera, Gerardo Sofovich, te las ingeniás para estar en cámara, aun no estando... No saco de contexto de ninguna manera lo que yo te oí. Adoro que aduzcas a una necesidad política mía —que yo adoraría me dijeras cuál es—, porque no creo haberla hecho pública jamás. Y si tengo una ideología política, la ideología política es el anarquismo, en el cual nunca podrás afianzarte por diferentes razones. El anarquismo tiene, entre otras cosas, la libertad de tener la baraja debajo de la manga para decir lo correcto, lo justo, lo que le parece en el momento que le parece, sin intereses creados que lo contengan. No creo que te puedas anotar nunca en esa (...). No te metás nunca conmigo de esta manera, porque cuando hablo estoy muy segura de lo que digo... Yo te escuché y no me pareció justo, y lo reitero, sin ninguna ideología política... Gracias, Chiche, después la seguimos...

Cordialmente. ATC. 10 de febrero, 14.20 hs.

Carlos S. Menem, presidente de la República.

Es, diría yo, imposible que llegue (el cólera) a Buenos Aires, como por ahí se dijo. Se está focalizando totalmente la enfermedad.

La mañana. ATC. 10 de febrero, 10.05 hs.

César Jaroslavsky, dirigente político (UCR); **Eduardo Varela Cid**, diputado nacional (PJ); **Oscar Otranto**, animador.

EVC: Imaginate en 1995, si ninguno de los dos candidatos (para senador por la Capital) tiene Colegio Electoral propio. Va a pasar con toda la República lo que pasó hace poco en Corrientes (...) Y acá (en Buenos Aires) no tenemos quien venga a mandar un interventor federal. ¿Y cómo se hace?

CJ: A menos que se lo pidamos a (Domingo) Bussi.

EVC: Pidámoselo a (el Presidente de Venezuela) Carlos Andrés Pérez, que es más amigo... o que está más cerca.

OO: Pero Carlos Andrés Pérez es más amigo de (Raúl) Alfonsín que de (Carlos S.) Menem.

EVC: Sí, pero es amigo mío también.

OO: Ah, amigo suyo.

EVC: Sí, por eso en una de esas me nombra interventor a mí.

La mañana. ATC. 14 de febrero, 9.45 hs.

Best Sellers///

Ficción

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*El plan infinito*, por Isabel Allende (Sudamericana, 13,70 pesos). El protagonista, Gregory Reeves, crece en un barrio de inmigrantes ilegales en Los Angeles, pasa por la Universidad de Berkeley en plena efervescencia hippie y logra volver "ileso" de la guerra de Vietnam para descubrir que cayó en una trampa.	1	10
2	*La gesta del marrano*, por Marcos Aguinis (Planeta, 17,80 pesos) La vasta saga de la familia Maldonado, con la persecución a los judíos en la España de la Inquisición y el éxodo al Nuevo Mundo como panorámico telón de fondo.	6	15
3	*El ojo del samurai*, por Morris West (Vergara, 10,85 pesos). El escritor de best sellers mundiales proyecta a sus personajes en una Unión Soviética devastada que pide ayuda y la trama se desenvuelve en Bangkok entre capitalistas alemanes y japoneses.	3	16
4	*La conspiración del Juicio Final*, por Sidney Sheldon (Emecé, 14 pesos). Los descubrimientos de un oficial que investiga el accidente de un globo meteorológico en los Alpes suizos conforman una historia de amor y suspenso.	2	21
5	*Scarlett*, por Alexandra Ripley (Ediciones B, 29,45 pesos). Tómelo o déjelo: Scarlett O'Hara y Rhett Butler se reencuentran en la continuación de *Lo que el viento se llevó*.	5	18
6	*Signos vitales*, por Robin Cook (Emecé, 13,20 pesos). Un nuevo thriller del experto en asuntos médicos. Marissa vuela a Australia a un centro de fecundación in vitro para quedar embarazada y termina por descubrir que su vida —y la de muchas mujeres— peligra.	4	5
7	*La mitad siniestra*, por Stephen King. (Grijalbo, 23 pesos). En una de sus más violentas novelas, el autor presenta una aguda reflexión sobre la literatura *trash* a través de un escritor en lucha mortal con su seudónimo.	—	13
8	*Como los cuervos*, por Jeffrey Archer (Grijalbo, 16,80 pesos). Charlie Trumper hereda la profesión de vendedor de su abuelo y emprende una exitosa aventura empresarial. Cuando se convierte en el rey del comercio londinense pasa a ser la presa de sus competidores que, como los cuervos, acechan su fracaso.	7	9
9	*El impostor*, por Frederik Forsyth (Emecé, 15 pesos). El autor de *El día del chacal* recuerda los días de la Guerra Fría a través del impostor, una leyenda viviente del espionaje británico que, después de pasar a retiro, decide contar las cuatro misiones más importantes de su carrera.	8	21
10	*El lado de la sombra*, por Adolfo Bioy Casares (Tusquets, 16 pesos). Uno de los mejores libros de cuentos de Bioy, huésped de dos fantasías memorables: *Los afanes* y *El calamar opta por su tinta*.	9	5

Historia, ensayo

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Robo para la Corona*, por Horacio Verbitsky (Planeta, 17,80 pesos) ¿La corrupción es apenas un exceso o una perversión inherente al ajuste menemista y al remate del Estado? El autor responde con una investigación implacable que se transforma en un puntilloso mapa de corruptores y corruptos.	1	11
2	*El asedio a la modernidad*, por Juan José Sebreli (Sudamericana, 13,95 pesos). Una revisión crítica de las ideas predominantes en la segunda mitad del siglo XX que comienza con el pensamiento de Nietzsche y desemboca en el posmodernismo.	2	14
3	*Usted puede sanar su vida*, por Louise L. Hay (Emecé, 10,20 pesos). Después de sobrevivir a violaciones y a un cáncer terminal, la autora propone una terapia de pensamiento positivo, buenas ondas y poder mental.	3	34
4	*Corazones en llamas*, por Laura Ramos y Cynthia Lejbowicz (Clarín/Aguilar, 12 pesos). Una historia novelada de la última década del rock and roll argentino. Sus protagonistas la cuentan y, según las autoras, "se consumen de pasión, de amor y de escarnio".	5	14
5	*El marido argentino promedio*, por Ana María Shua (Sudamericana, 10,40 pesos). Todo lo que usted quiso saber y no se animaba a suponer sobre el individuo que duerme a su lado desde hace varios años. Con instrucciones y estrategias varias.	4	7
6	*Una mujer*, por Claudia Acuña y Sylvina Walger (Planeta, 15,50 pesos) La biografía no autorizada de Susana Giménez con un panorámico telón de fondo: un desfile de personajes de la farándula que visten celos, glorias, miserias y grandeza.	—	5
7	*El club de los poderosos*, por Eduardo Sguiglia (Planeta, 12,40 pesos). La historia secreta y pública de los grandes holdings empresariales argentinos revela a los verdaderos protagonistas del poder económico. Una descripción del capitalismo argentino en la que asoma desafiante el matrimonio entre el dinero y el poder.	9	6
8	*El octavo círculo*, por Gabriela Cerruti y Sergio Ciancaglini (Planeta, 13,15 pesos). El menemóvil, la Ferrari, las privatizaciones, el caso Swift, la crisis matrimonial y otros entretelones conforman una crónica exhaustiva de los dos primeros años del gobierno de Menem.	—	24
9	*Pensamientos del corazón*, por Louise L. Hay (Urano, 12 pesos). Meditaciones y tratamientos espirituales que recomiendan conectarse con el *ser interior* para mejorar la calidad de vida y confiar en la capacidad de cambiar.	8	11
10	*La antidieta*, por Harvey y Marilyn Diamond (Emecé-Urano, 11,80 pesos). El libro que permaneció más de un año en la lista de los más vendidos en Estados Unidos propone una nueva manera de enfocar la alimentación: lo importante no es lo que se come, sino cómo y cuándo se come.	—	22

Librerías consultadas: El Aleph, Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe, Yenny —Patio Bullrich— (Capital Federal); El Aleph (La Plata); Fausto (Mar del Plata); El Monje (Quilmes); Ameghino, Lett, Ross (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).

Nota: Para esta lista, no se toman en cuenta las ventas en quioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas. Esas fluctuaciones se explican por tardanzas en la reimpresión. En todos los casos, los datos proporcionados por las librerías son cotejados con las cifras disponibles en las editoriales que se mencionan en la tabla.

RECOMENDACIONES DEL EDITOR

Richard Russo: **Alto Riesgo** (Anagrama). Novela río y saga familiar que arrastra tan obvias como pertinentes comparaciones con John Irving (imposible no relacionar el personaje de la madre con la Jenny Fields garpiana). Russo reclama para sí el territorio de Mohawk, sus gentes y sus botellas construyendo una historia rica en ramificaciones que supo ser finalista tanto del Pulitzer como del Premio Nacional de Literatura y que fue graciosamente definida por *The New York Times* como uno de esos libros "poblado por personajes de los que seguramente huiríamos si se nos acercaran en un bar".

Hernán López Echague: **Palito Ortega** (Ediciones Letrabuena). Investigación subtitulada "del ocaso artístico al éxito político" que se detiene en costados poco conocidos de quien quizás representa el caso más convincente a la hora de hablar de "un sueño argentino".

Carnets///

FICCION

Cae la noche tropical

UNA PALIDA HISTORIA DE AMOR. Por Rodolfo E. Fogwill. Planeta. Col. Biblioteca del Sur, 192 páginas.

A la hora de hacer un balance de la narrativa argentina de la década pasada, pocos autores podrían ocupar un lugar tan importante como el que le corresponde a Rodolfo Enrique Fogwill (desde hace un tiempo "Fogwill" a secas, con esa tendencia de los escritores nacionales de andar perdiendo nombres en el camino literario). Desde su primera obra, *Mis muertos punk* (1980), Fogwill significó un importante referente de una nueva narrativa. Tanto su novela *Los pychy cyegos* (1983) como muchos de los cuentos de *Música japonesa* (1982) y *Ejércitos imaginarios* (1983), confirmaron la presunción inicial. Su buceo constante en el lenguaje, su indagación de la estructura narrativa, una capacidad de descripción inusual y tramas siempre atrayentes, le permitieron escribir algunos textos que podrían considerarse obras maestras. Con *Pájaros de la cabeza* (1985), Fogwill alcanzó su punto más alto donde se conjugaron todas sus virtudes narrativas.

Pasó más de un lustro para que Fogwill volviera a publicar y su reaparición no tuvo el brillo de sus libros anterioes. En estos años no sólo había prescindido de sus dos nombres sino también de aquellas características que lo convertían en un autor de quiebre constante del panorama literario local. Luego de *La buena nueva* (un libro algo desparejo que podía ser considerado como de transición en búsqueda de nuevos caminos) publicó *Una pálida historia de amor.*

El título encierra una verdad y una ambigüedad. La verdad: se trata de una historia pálida, descolorida, como se ponen las fotos luego de estar mucho tiempo expuestas al sol. La ambigüedad: si hoy en día, como afirman las tías, se le llama amor a cualquier cosa, ésta es una historia de amor. Pero más bien son esbozos de varios amores y para los partidarios del sentido estricto esta novela es, sobre todo, la historia de una muchacha argentina metida en un club nocturno panameño donde combina las artes del espectáculo y de la prostitución. Es el relato de sus rutinarias peripecias con amantes adinerados, su interés creciente por el espiritismo (impulsado por un barman argentino llamado Sarmiento) y la atracción materno-erótica que ejerce sobre ella Pragma, una adolescente de cartoce años.

Es justamente su relación con la adolescente lo que puede considerarse como "una historia de amor" y es también en esta historia donde el viejo pulso de Fogwill aparece con algunos resplandores de antaño. Los gestos maternales unidos al desarrollo de una pasión ambigua (ambigua no en tanto pasión, sino en tanto quién es la víctima y quién el victimario, tal como exigen todas las relaciones pasionales) es el mayor logro de la novela. Pero la sutil tensión que se establece entre ambas mujeres se va diluyendo hasta desaparecer. Los otros hechos que se suceden (el amor de un viejo y de un militar panameño por la protagonista, la historia de Sarmiento y sus espíritus) cargan con el peso de llevar adelante la historia y lo hacen con tal indiferencia que la novela está siempre al borde de caer en las aguas del aburrimiento.

Por momentos, *Una pálida historia de amor* parece una novela escrita por Manuel Puig. O mejor: parece otra broma de César Aira, esta vez tratando de imitar al autor de *Boquitas pintadas*. Lo que en Puig es una ideología estética (con la que se puede o no estar de acuerdo) en Fogwill es un artificio poco creíble y, tal vez sea lo más grave, decididamente viejo. Si bien en estos años más de un escritor treintañero intentó, sin demasiada suerte, cobijarse en el perfil estético de Puig, es poco alentador que quien haya caído ahora en la trampa sea uno de los pocos escritores argentinos que tienen una voz propia e inconfundible.

Tampoco favoreció demasiado al relato que, en gran parte, se desarrolle en Panamá. Ese toque levemente exótico suena poco convincente, como si Fogwill tampoco estuviera muy convencido de lo que estaba haciendo. Basta recordar el Londres de su *Muchacha punk* o la descripción de la travesía marítima en *Japonés* para saber que a Fogwill, cuando quiere, le bastan unas pocas líneas para meter al lector en un mundo distinto al de su vida cotidiana. Lejos de estos relatos suyos se encuentra el Panamá de esta historia. Este Panamá lleva más bien a recordar las ciudades centroamericanas o africanas que aparecían en las películas de Isabel Sarli, donde se combinaban argentinismos, el olor de la guayaba y pasiones tropicales.

La literatura tiene algunas ventajas sobre el fútbol. Hasta el más fanático hincha de Boca sabe que Maradona no va a volver a correr setenta metros gambeteando rivales para meter la pelota en el arco, pongamos por caso, de Comisso. Como mucho para clavar un zapatazo en el ángulo o dará un pase magistral para Cabañas. Y hasta ahí. En cambio, los escritores, por más años que tengan, siempre tienen la oportunidad de reivindicarse con una nueva obra que convierta un mal libro anterior en simple anécdota. Fogwill, a diferencia de otros, no es autor de un solo libro, no es que "la pegó" con uno o dos relatos. Es, posiblemente, uno de los pocos autores capaces de generar un sistema de escritura y de lectura distinto al actualmente predominante. Como testimonio de esto ahí están sus primeros cinco libros. Una mala temporada, los futbolistas lo saben bien, la tiene cualquiera. Pero a veces cae sobre ellos una noche que se vuelve eterna. Si Fogwill deja de lado los tristes trópicos y retorna a sus empecinadas búsquedas, tal vez pronto vuelva a sorprender con una nueva jugada maestra. Pero es necesario recordar que no basta con merecer los goles. También hay que hacerlos.

SERGIO S. OLGUIN



FICCION

EL DEMONIO VESTIDO DE AZUL, de Walter Mosley. Editorial Emecé. Argentina, 1992. 250 páginas.

Uno de los más grandes escritores de novelas negras, el norteamericano Raymond Chandler, escribía en 1949 que "... la perfecta obra policial no puede escribirse, siempre hay que sacrificar algo, sólo puede tenerse un valor supremo". Esa afirmación era su crítica contra la novela deductiva. Ocurre que en ellas el valor supremo es algo inexistente.

Por otra parte, resulta curioso comprobar que un número sustancial de lectores de novelas policiales pier-



MUSICA



Por momentos, "Una pálida historia de amor" parece una novela escrita por Manuel Puig. O mejor: parece otra broma de César Aira.

El discreto encanto

LA OPERA EN EL MUNDO. Colección dirigida por Kurt Pahlen. Javier Vergara Editores.

En la casa de un sobrino del Gran Duque de Toscana se estrenó, el 6 de octubre de 1600, la "pastoral" *Eurídice* de Jacopo Peri. Si bien se reconocen antecedentes en algunos madrigales dramáticos como *La locura senil* de Adriano Banchieri, esta obra, que incorporaba el recurso del recitativo y un uso discrecional de la disonancia, es la primera composición teatral puesta íntegramente en música que se conserva.

Varias Eurídices más, unos cuantos Orfeos —el principal compuesto por Monteverdi para la corte de Mantua— y hasta algún Orfeo y Eurídice, fueron el pretexto, junto a temas bucólicos y a una pléyade de historias de griegos o romanos (casi como en "Sábados de super acción") para el surgimiento de uno de los géneros de mayor y más misteriosa supervivencia.

Desde esas lejanas cortes y *cameratas* de aficionados y amantes nobles de las novedades estéticas hasta el *Nixon en China*, compuesto por John Adams en 1987, la ópera ha venido ocupando distintos lugares dentro del mercado musical.

Los apabullantes "Domingos de Carreras" y los millones de dólares que implica, por ejemplo, una función en el Met —con novedad de subtitulado con traducción simultánea en pantallas gigantes incluido— parecen, en todo caso , dar la razón a Javier Vergara Editores y la supuesta aventura que implica la colección "La ópera en el mundo", compuesta hasta ahora por once títulos, incluyendo los tres de reciente lanzamiento: *Otello de Verdi, Madame Butterfly* de Puccini y *La flauta mágica* de Mozart.

Encomendada al musicólogo vienés Kurt Pahlen, de recordada trayectoria en Buenos Aires como didacta y director artístico de la Filarmónica y el Teatro Colón, quien trabajó junto a Rosemarie Köning en las introducciones y comentarios, esta colección presenta, en cada caso, el libreto bilingüe acompañado por análisis musicales de las distintas escenas, una sintética biografía del compositor y un estudio sobre esa ópera y sus circunstancias.

El sociólogo del arte —más específicamente de la literatura— Pierre Bordieu, tipifica al teatro como el arte burgués por excelencia. Ante la selección de títulos que presenta la colección de Vergara, diseñada a imagen y semejanza del particular público de ópera, cabría ampliar esta caracterización; si hay una expresión artística que traduce al detalle los vaivenes de la burguesía —en el caso en que se perdone el seguir pensando en anacronías como las clases sociales— ésta no es otra que la ópera.

LA OPERA EN EL MUNDO • KURT PAHLEN
Wolfgang Amadeus Mozart
La Flauta Mágica
Libreto
(Alemán - Español)
Presentación
y Comentario
VERGARA

Nacida junto al humanismo hedonista del siglo XVII, fue el género de la experimentación y la vanguardia en tanto el grupo social al que estaba destinada representaba la avanzada frente a la Iglesia y las cortes feudales. Crecida al lado de las ciudades y de los nuevos ritos de comunicación de un heterogéneo sector conformado por boticarios, comerciantes y prestamistas, se consolida con él y con la aparición de lugares de reunión antes inexistentes: las salas de concierto y los teatros.

Durante los siglos XVIII y XIX la ópera es el lenguaje serio sin discusión —aunque las óperas fueran cómicas— y cualquier compositor que se preciara de tal debía hacer sus intentos al respecto.

No es entonces sorprendente que, durante el siglo en curso, la ópera pasara a ser, arrastrando a su público, el más conservador, rígido y esclerosado de los lenguajes.

Algunos compositores supieron ver en esto un desafío y, creando *en contra de,* obtuvieron varios de los mayores logros musicales de los últimos cien años.

Pelleas y Melisande de Debussy, las minióperas de Ravel, *El castillo de Barba Azul* de Bartok, *Wozzeck* y *Lulú* de Alan Berg, *Porgy & Bess* de Gershwin —que podrá verse en 1992 en el Colón— conforman, en realidad, una lista paralela a la oficial.

Un ochenta por ciento o más de las ediciones discográficas y de las programaciones de los principales teatros del mundo (y no sólo de los argentinos) está ocupado por obras compuestas en los dos siglos pasados o en lenguajes que les pertenecen.

Javier Vergara, una editorial que no se caracteriza por las apuestas riesgosas, es, sin embargo, la única en este momento y en este país que parece interesarse por problemáticas afines a lo musical.

Una muy cuidada presentación y comentarios claros y rigurosos contribuyen, de esta manera, a la comprensión de obras no por transitadas menos bellas o interesantes.

Sería deseable, eventualmente, que esta muy buena colección se refiriera, efectivamente, a la ópera en el mundo, dejando de circunscribirse a la ópera en el mundo del ochocientos.

DIEGO FISCHERMAN

Culpables

de interés ante obras que se refieren a hechos reales, si no están acompañados de una buena cantidad de elementos de ficción. Específicamente, aquellos elementos que le quiten al suceso lo que pueda tener de cotidiano, de normal.

Entonces, para romper con el arquetipo de novela policial, de suspenso, detectivesca, criminal o como se prefiera llamar a este género, aparece Easy Rawlins (es decir el Philip Marlowe de Walter Mosley) mostrando otra cara, otro tipo de juego en donde el lector puede perderse hasta encontrar la salida. Sucede que, quizás, esa salida no sea la esperada y en esto radica la solvencia de Mosley. O al menos de este *El demonio vestido de azul,* su primera novela.

Si el objetivo primordial de una obra criminal es que se ejecute un crimen, esta novela lo cumple. Con creces, ya que no sólo se cometen varios crímenes sino que hasta existe una variada cantidad de "apariencias de crimen". No sólo aparecen cadáveres apuñalados, ahorcados, baleados. Mosley logra con su forma narrativa mostrar lo criminal del racismo, lo criminal del poder, lo criminal del amor, lo criminal de la amistad.

Un segundo punto a tener en cuenta en las novelas de suspenso es el relato de una persecución. Pues bien, de eso se trata *El demonio...* Rawlins, perseguido por la policía, persigue a su vez a Daphne Monet (el demonio es mujer), a los asesinos de sus pistas, a su propia voz, a sus sentimientos, en un claro homenaje a Arsene Lupin, famoso personaje literario que buscaba siendo buscado, creado por Maurice Leblanc.

Mosley ofrece varios culpables. Porque culpable es Daphne, amando desesperadamente. Porque culpable es el ambiente de Los Angeles en donde se desarrolla la novela. Porque culpables son los cafés de mala muerte frecuentados por sombras. Porque culpable es la policía deteniendo negros por ser negros. Porque culpable es el patrón despidiendo a Easy Rawlins o DeWitt Albright ofreciéndole cien dólares por encontrar a alguien. Culpable el año 1948, posguerra con todas sus consecuencias. Culpable es el jazz con sus saxos interpretando la muerte. Culpable es Billie Holiday cantando en un tugurio repleto de "pobres negros" mostrándoles su tristeza, anunciándoles que "renunciaba a la muerte y se disponía a volar"*. Culpable, en definitiva, esa sociedad que dos años antes (1946) había encerrado a Lady Day sólo para demostrar que los negros no vuelan. Y también es culpable Easy Rawlins, o Mouse (su amigo) cuando corta la novela en dos pedazos: "Aprendes algo y piensas como pensarían los blancos, crees que lo que es bueno para ellos es bueno para ti".

Es difícil afirmar si *El demonio vestido de azul* es o no una novela policial, sencillamente porque es una buena narración, y ése es el único género aceptable, pero, confiando en la selección de los editores, sería conveniente que esta nota, así como comenzó, termine también con la voz de Chandler: "Muéstrame un hombre o una mujer que no puedan soportar las obras policiales y me mostrarás a un tonto, un tonto inteligente —quizás—, pero tonto al fin".

* Scat de *Hermenegildo Sábat*
Los textos de Chandler pertenecen a Apuntes sobre la novela policial.

MIGUEL RUSSO



ADELANTO EXCLUSIVO: CONVERSACION CON JOSEPH CAMPBELL

Una larga velada junto al fuego

POR BILL MOYERS

Después de la muerte de Joseph Campbell, durante semanas todo lo que veía me traía a la memoria su recuerdo.

Al salir del metro en Times Square Y sentir la energía de la muchedumbre, sonreía recordando la imagen que una vez había concebido, precisamente allí, Joseph Campbell: "La más reciente encarnación de Edipo, el romance ininterrumpido de la Bella y la Bestia está esta tarde en la esquina de la calle Cuarenta y Dos y la Quinta Avenida, esperando que cambie el semáforo".

Tras ver la última película de John Huston, *El muerto*, basada en un cuento de James Joyce, volví a pensar en Campbell. Una de sus primeras obras importantes fue una clave para *Finnegans Wake*. Lo que Joyce llamaba "lo grave y constante" en el sufrimiento humano era para Campbell un tema central de la mitología clásica. "La causa secreta de todo sufrimiento —decía— es la mortalidad misma, que es la condición primordial de la vida. No se la puede negar si se quiere afirmar la vida."

En una ocasión, hablando del tema del sufrimiento, mencionó juntos a Joyce y a Igjugarjuk. "¿Quién es Igjugarjuk?", le dije, casi sin poder pronunciarlo. "Ah", respondió Campbell, "era el chamán de los caribú, una tribu al norte de Canadá, quien decía a los visitantes europeos que la única verdadera sabiduría vive lejos de los hombres, en la gran soledad, y sólo puede obtenerse mediante el sufrimiento. Unicamente la privación y el sufrimiento abren la mente a todo lo que permanece oculto para los demás".

"Por supuesto —dije—, Igjugarjuk."

Joe pasó por alto mi ignorancia. Habíamos dejado de caminar. Le brillaban los ojos cuando dijo: "¿Te imaginas una larga velada alrededor del fuego con Joyce e Igjugarjuk? ¡Eso es algo que me habría gustado ver!".

Campbell murió un día antes del vigésimo cuarto aniversario del asesinato de John F. Kennedy, tragedia que había analizado en términos mitológicos durante nuestra primera reunión, años atrás. Ahora, cuando vuelve ese melancólico recuerdo, les hablo a mis hijos mayores sobre las reflexiones de Campbell al respecto. Describió el solemne funeral oficial como "un ejemplo del alto servicio que presta el ritual a una sociedad" al evocar temas mitológicos cuya raíz se hunde en las necesidades humanas. "Esta era una ocasión ritualizada, estrictamente necesaria desde el punto de vista social", había escrito Campbell. El asesinato, a plena luz del día y ante todos, de un presidente "que representaba a toda nuestra sociedad, al organismo social vivo del que somos miembros, arrebatado en un momento de plenitud vital, exigía un rito compensatorio para restablecer el sentimiento de solidaridad. De ahí que una enorme nación formara una sólida comunidad unánime durante esos cuatro días, con todos nosotros participando del mismo modo, simultáneamente, en un único acontecimiento simbólico". Decía que constituía "la primera y única cosa de ese tipo que en tiempos de paz me haya hecho sentir miembro de esta comunidad nacional, volcada como una unidad en la celebración de un rito profundamente significativo".

Recordé también esa descripción cuando a uno de mis colegas un amiga le preguntó por nuestra colaboración con Campbell: "¿Para qué necesitan la mitología?". Esta mujer sostenía la opinión, muy corriente y moderna, de que "todos esos dioses griegos y sus historias" nada tienen que ver con la actual condición humana. Lo que ella no sabía (e ignora la mayoría) es que las reliquias de esas "viejas historias" adornan las paredes de nuestro sistema interior de creencias, como restos de antiguos utensilios en un yacimiento arqueológico. Pero como somos seres orgánicos, hay energía en todos esos restos. Los rituales la evocan. Pensemos en la posición de los jueces en nuestra sociedad, que Campbell analizó en términos mitológicos, no sociológicos. Si esta posición fuera solamente un papel a desempeñar, el juez podría asistir con un traje gris al tribunal en lugar de vestir la toga negra. Para que la ley tenga autoridad más allá de la mera coacción, el poder del juez debe ser ritualizado, mitologizado. Y lo mismo ocurre en otros ámbitos de la vida actual, decía Campbell, desde la religión y la guerra hasta el amor y la muerte.

Una mañana, tras la muerte de Campbell, cuando iba al trabajo caminando, me detuve ante el videoclub del barrio, en cuyo escaparate estaban pasando escenas de *La guerra de las galaxias*, de George Lucas. Recordé la ocasión en que Campbell y yo habíamos visto juntos la película en el Rancho Skywalker de Lucas en California. Lucas y Campbell se habían hecho amigos después de que el primero, reconociendo una deuda con el trabajo de Campbell, lo invitara a una proyección privada de la trilogía. Campbell gozó con los antiguos temas y motivos de la mitología que se desplegaban por la pantalla en vigorosas imágenes contemporáneas. Durante esta visita, después de aplaudir los peligros y hazañas de Luke Skywalker, Joe se animó hablando de cómo Lucas "había dado el más nuevo y enérgico impulso" a la clásica historia del héroe.

"¿A qué te refieres?", le pregunté.

"A lo que ya Goethe dijo en el *Fausto*, y que Lucas ha plasmado en un lenguaje moderno: la advertencia de que la tecnología no nos salvará. Nuestras computadoras, nuestras herramientas, nuestras máquinas no son suficientes. Hemos de apoyarnos en nuestra intuición, en nuestro ser más genuino."

"Pero ¿no es eso una afrenta a la razón? —le dije—. ¿Y acaso no estamos ya apartándonos vertiginosamente de la razón?"

"El periplo del héroe no tiene ese objetivo. No se trata de negar la razón. Por el contrario, al sobreponerse a las pasiones oscuras, el héroe simboliza nuestra capacidad de controlar al salvaje irracional que todos llevamos dentro." En otras ocasiones Campbell había deplorado nuestra incapacidad "para admitir dentro de nosotros la fiebre carnívora y lasciva" que es endémica en la naturaleza humana. Ahora estaba describiendo la trayectoria del héroe no como un acto de valor sino como una vida vivida en el autodescubrimiento: "Luke Skywalker no es nunca tan racional como cuando encuentra dentro de sí los recursos de carácter para hacer frente a su destino".

Irónicamente, para Campbell la finalidad del periplo del héroe no es el engrandecimiento de su persona. "Es —decía en una de sus conferencias— no identificarse con ninguna de las figuras de poder experimentadas. El yogui hindú, luchando por la liberación, se identifica con la Luz y nunca regresa. Pero nadie con la voluntad de servir a otros se permitiría semejante evasión. El objetivo último de la hazaña no debe ser ni la liberación ni la felicidad personales, sino la sabiduría y el poder para servir a los demás." Una de las muchas diferencias entre el personaje famoso y el héroe, decía, es que uno vive sólo para sí mientras el otro actúa para redimir a la sociedad.

Joseph Campbell afirmó la vida como aventura. "Al diablo con todo eso", exclamó cuando su tutor universitario le aconsejó que se ciñera a un estrecho programa académico. Renunció a obtener su doctorado y prefirió retirarse al bosque, a leer. Toda su vida siguió leyendo libros: antropología, biología, filosofía, arte, historia, religión. Y siguió recordando a la gente que un camino seguro por el mundo es el que va por la página impresa. Pocos días después de su muerte, recibí una carta de una de sus ex alumnas que ahora colabora en la dirección de una revista. Habiéndose enterado de la serie televisiva en que yo había estado trabajando con Campbell, me escribía para contarme cómo "el ciclón de energía de este hombre atravesó todas las posibilidades intelectuales" de las estudiantes que asistían "sin aliento a sus clases" en la Universidad Sarah Lawrence. "Aunque todas lo escuchábamos fascinadas", me escribía, "nos abrumaba la cantidad de lecturas que nos mandaba cada semana. Al fin, una de nosotras le hizo ver lo imposible de la tarea (en el estilo Sarah Lawrence): 'Estoy haciendo otros tres cursos, ¿sabe? Todos dan lecturas obligatorias, ¿sabe? ¿Cómo cree que podría leer todo esto en una semana?' Campbell se limitó a reír y le dijo: 'Me asombra que lo haya intentado. Tiene todo el resto de su vida para hacer las lecturas'."

¿Qué tienen en común el Quijote, Jesucristo, John Lennon y los justicieros interplanetarios de "La guerra de las galaxias"? Lo que los une, claro, es su condición de mitos. Joseph Campbell —célebre autor de "El héroe de las mil caras" y "Las máscaras de Dios"— sostuvo hasta su muerte que "sobreponiéndose a las más oscuras pasiones, el héroe simboliza nuestra habilidad para controlar al animal irracional que habita en nosotros". Primer Plano adelanta el capítulo introductorio de un volumen de conversaciones con el periodista Bill Moyers —"El poder del mito"— que presentará Emecé a principios de marzo.



Concluía diciendo: "Y todavía no he terminado; es el ejemplo, que nunca cesará, de su vida y su obra".

El homenaje que se realizó en su memoria en el Museo de Historia Natural de Nueva York dio una idea del impacto que causaba sobre los demás. Campbell pisó por primera vez ese museo siendo un niño, y quedó fascinado por los postes totémicos y las máscaras. ¿Quién los hizo?, se preguntaba. ¿Qué significan? Empezó a leer todo lo que encontró sobre los indios, sus mitos y leyendas. A los diez años ya estaba en el camino que lo llevaría a ser uno de los grandes eruditos en mitología y uno de los más estimulantes maestros de nuestro tiempo; alguien dijo que "podía dar vida a los huesos del folklore y la antropología". Ahora, en su homenaje póstumo en aquel museo donde tres cuartos de siglo atrás su imaginación se había despertado, se reunía la gente para honrar su recuerdo. Hubo una actuación de Mickey Hart, el baterista de The Grateful Dead, el grupo de rock con el que Campbell compartía su interés por la percusión. Robert Bly tocó una flauta y leyó poemas dedicados a Campbell. Hablaron ex alumnos suyos, así como amigos que había hecho tras haberse jubilado y trasladado con su esposa, la bailarina Jean Erdman, a Hawaii. Estaban representadas las grandes editoriales de Nueva York. Y también había escritores y estudiosos, jóvenes y viejos, que habían encontrado en Joseph Campbell la figura de un auténtico pionero.

Y periodistas. Yo me había acercado a él ocho años atrás, cuando, por propia decisión, estaba intentando llevar la televisión a las mentes más vivas de nuestro tiempo. Habíamos grabado dos programas en el museo, y su presencia en la pantalla había causado tal impresión que más de catorce mil personas nos escribieron pidiendo copias del diálogo. Me prometí entonces que volvería a hablar con él, esta vez para una exploración más sistemática y detallada de sus ideas. Campbell escribió o compiló unos veinte libros, pero yo lo consideraba más como maestro, un maestro rico en el saber del mundo y en las metáforas del lenguaje, y



quise que otros pudieran experimentar su magisterio. Fue así como el deseo de compartir el tesoro de aquel hombre inspiró mi serie televisiva, y este libro.

Se dice que un periodista es alguien que ha recibido permiso para completar su educación en público; somos unos afortunados a quienes se les permite pasar los días en un curso continuo de educación para adultos. Nadie me enseñó tanto como Campbell y cuando le dije que tendría que admitir la responsabilidad por lo que resultara de tenerme como alumno, se rió y citó un viejo proverbio latino: "El destino arrastra sólo a quien se deja arrastrar".

Como los grandes maestros, enseñaba mediante el ejemplo. Nunca trataba de convencer a nadie de nada (salvo una vez, cuando persuadió a Jean de que se casara con él). Los predicadores se equivocan, me decía, tratando "de convencer a la gente con palabras; más valdría que expresaran la alegría de su propio descubrimiento". Y él, por cierto, sabía expresar su alegría de vivir y aprender. Matthew Arnold creía que la forma más elevada de crítica es "conocer lo mejor de cuanto se sabe y se piensa en el mundo, y al transmitirlo crear una corriente de ideas verdaderas y nuevas". Es la mejor definición de lo que hizo Campbell. Era imposible escucharlo, escucharlo de verdad, sin advertir en la propia conciencia un movimiento de vida nueva, el despertar de la propia imaginación.

Decía que la "idea guía" de su trabajo era hallar "los elementos temáticos comunes en los mitos del mundo, que señalan una necesidad constante en la psique humana de centrarse en cuanto a su principios profundos".

"¿Te refieres a una búsqueda del sentido de la vida?", le pregunté.

"No, no, no —dijo—. Se trata de la *experiencia* de estar vivos."

He dicho en alguna ocasión que la mitología es un mapa interior de la experiencia, dibujado por gente que lo ha recorrido. Sospecho que Campbell no se habría conformado con esa prosaica definición de periodista. Para él la mitología era "el canto del universo", "la música de las esferas", una música que bailamos aun cuando no podamos reconocer la melodía. Estamos escuchando su estribillo "cuando oímos, divertidos y distantes, el griterío de un curandero del Congo, o leemos con cultivado éxtasis traducciones de poemas de Lao Tse, o cuando alguna vez nos adentramos en las dificultades de un razonamiento de santo Tomás de Aquino, o captamos de pronto el sentido brillante de un extravagante cuento de hadas esquimal.

Se imaginaba que este gran coro cacofónico había comenzado cuando nuestros primeros antepasados se contaban historias sobre los animales que mataban para comer, y sobre el mundo sobrenatural al que los animales parecían ir cuando morían. "Allá afuera, a lo lejos", más allá de la llanura invisible de la existencia, estaba el "señor de los animales", que tenía poder sobre la vida y la muerte de los seres humanos: si él dejaba de mandar más animales para que volvieran a ser sacrificados, los cazadores y sus familias morirían de hambre. Así fue como las primitivas sociedades supieron que "la esencia de la vida está en que se vive matando y devorando; ése es el gran misterio sobre el que tratan los mitos". La caza se convirtió en un ritual de sacrificio, y los cazadores, a su vez, realizaron actos de expiación para con los espíritus de los animales, con la esperanza de convencerlos de que volvieran para ser sacrificados otra vez. Los animales eran considerados enviados de ese otro mundo, y Campbell aventuró "un acuerdo mágico y maravilloso" entre el cazador y la presa, como si ambos participaran de un ciclo "místico e intemporal" de muerte, entierro y resurrección. El arte (las pinturas sobre los muros de las cavernas) y la literatura oral dieron forma al impulso que hoy llamamos religión.

Cuando estos primeros pueblos pasaron de la caza a la agricultura, cambiaron las historias que contaban para interpretar los misterios de la vida. Ahora fue la semilla la que ocupó el lugar como símbolo mágico del ciclo sin fin. La planta moría, y era enterrada, y su semilla volvía a nacer. A Campbell le fascinaba el modo en que este símbolo era retomado por las grandes religiones del mundo como la revelación de la verdad eterna: que la vida proviene de la muerte o, en sus palabras, "del sacrificio, la bienaventuranza".

"Jesús tenía buen ojo", decía. "Qué magnífica realidad vio en el grano de mostaza." Citaba las palabras de Jesús en el Evangelio de San Juan: "En verdad os digo que si un grano de trigo no cae a tierra y muere, queda solo; pero si muere, da mucho fruto", y de inmediato pasaba al Corán: "¿Acaso piensas que entrarás en el Jardín de la Gloria sin pasar por las pruebas que sufrieron los que te precedieron?".

Recorrió toda esta inmensa literatura espiritual, incluso traduciendo textos hindúes del sánscrito y siguió recogiendo historias más actuales que sumaba a la sabiduría de las antiguas. Una historia que le gustaba especialmente es la de la mujer que fue al santo y sabio Ramakrishna y le dijo: "Ay, Maestro, no creo amar a Dios". Y él le preguntó: "¿Acaso no hay nada que ames en el mundo?" A lo que ella respondió: "A mi pequeño sobrino". Y él le dijo: "En tu amor y entrega a ese niño está tu amor y entrega a Dios".

"Y ahí —dijo Campbell— está el alto mensaje de la religión: 'Lo mismo que hagas con el más humilde de todos...'."

Era un hombre espiritual, que encontró en la literatura de la fe los principios comunes al espíritu humano. Pero esos principios debían ser liberados de su forma tribal, o las religiones del mundo seguirían siendo, como lo son hoy en el Medio Oriente o en Irlanda del Norte, fuente de odio y violencia. Las imágenes de Dios son muchas, decía, y las llamaba "las máscaras de la eternidad" que a la vez cubren y revelan "el Rostro de la Gloria". Quería saber qué significado tenían esas diferentes máscaras de Dios en las diferentes culturas, y por qué en tradiciones divergentes pueden hallarse historias comparables, historias de creación, de nacimientos virginales, encarnaciones, muerte y resurrección, segundas venidas y días del juicio. Le gustaba esa reflexión perspicaz de la escritura hindú: "La verdad es una; los sabios le dan muchos nombres". Todos nuestros nombres e imágenes de Dios son máscaras, decía, que significan la realidad última que por definición trasciende la lengua y el arte. Un mito es también una máscara de Dios, una metáfora de lo que yace debajo del mundo visible. Por mucho que las tradiciones místicas difieran, decía, todas concuerdan en llevarnos a una más profunda conciencia del acto mismo de vivir. El pecado imperdonable, según Campbell, era el pecado de inadvertencia, de no estar alerta, no estar totalmente despierto.

Nunca conocí a nadie que pudiera contar tan bien una historia. Escuchándolo hablar de sociedades primitivas, me sentía transportado a las grandes llanuras bajo la cúpula del cielo abierto o a lo más profundo e inextrincable de la selva, bajo un dosel de árboles, y empecé a comprender cómo hablaban las voces de los dioses en el viento y el trueno, y el espíritu de Dios fluía en cada arroyo de montaña, y la tierra entera florecía como un lugar sagrado, el campo de la imaginación mítica. Y me pregunté: ahora que los hombres modernos han despojado a la tierra de su misterio, ahora que han hecho, según la descripción de Saul Bellow, "una limpieza general de creencias", ¿qué alimentará nuestra imaginación? ¿Hollywood y la televisión?

Campbell no era pesimista. Creía que hay "un punto de sabiduría más allá de los conflictos de ilusión y verdad, gracias al cual las vidas pueden volver a unirse". Hallarlo es "la cuestión primordial de la época". En sus años finales se esforzaba en hallar una nueva síntesis de ciencia y espíritu. "El paso de una cosmovisión geocéntrica a una heliocéntrica", escribió después de que los astronautas pisaran la Luna, "pareció apartar al hombre del centro. Y el centro parecía ser muy importante. Pero, espiritualmente, el centro está donde está la visión. Subamos a una cima y miremos el horizonte. Situémonos en la Luna y miremos cómo se alza la Tierra... aunque lo hagamos, mediante la televisión, en la sala de estar". El resultado es una expansión sin precedentes del horizonte, que podría servir en nuestra época, como las viejas mitologías lo hicieron en las suyas, para abrir las puertas de la percepción "a la maravilla, terrible y fascinante a la vez, de nosotros mismos y el universo". Decía que no es la ciencia la que ha empequeñecido a los humanos o nos ha divorciado de la divinidad. Al contrario, los nuevos descubrimientos de la ciencia "nos unen a los pueblos de la antigüedad" permitiéndonos reconocer en este universo entero "un reflejo aumentado de nuestra naturaleza más profunda, porque somos, en realidad, sus oídos, sus ojos, su pensamiento y su habla o, en términos teológicos, los oídos de Dios, los ojos de Dios, el pensamiento de Dios y la Palabra de Dios". La última vez que lo vi le pregunté si todavía creía, como lo había escrito una vez, "que en este momento estamos asistiendo a uno de los más grandes saltos del espíritu humano hacia un conocimiento no sólo de la naturaleza externa sino también de nuestro más genuino y profundo misterio interior".

Lo pensó un minuto y respondió: "El más grande en toda la historia".

Cuando oí la noticia de su muerte, abrí el ejemplar que me había regalado de *El héroe de las mil caras*. Y pensé en la época en que descubrí el mundo del héroe mítico. Estaba en la pequeña biblioteca pública del pueblo en el que me crié y, revolviendo en las estanterías, encontré un libro que me reveló mundos maravillosos: Prometeo robando el fuego de los dioses para el bien de la humanidad; Jasón enfrentándose al dragón para apoderarse del Vellocino de Oro; los Caballeros de la Tabla Redonda en busca del Santo Grial. Pero sólo cuando conocí a Joseph Campbell comprendí que las películas de vaqueros que veía en las sesiones matinales del sábado habían tomado mucho prestado de aquellos cuentos antiguos. Y que las historias que aprendíamos en el catecismo se correspondían con las de otras culturas que también relataban las elevadas aventuras del alma, el esfuerzo de los mortales por aprehender la realidad de Dios. Campbell me ayudó a ver las conexiones, a comprender cómo encajaban las piezas, y a no temer sino a dar la bienvenida a lo que él describía como "un futuro poderosamente multicultural".

Fue, por supuesto, criticado por hacer tanto hincapié en la interpretación psicológica del mito, por dar la impresión de querer confinar el papel contemporáneo del mito a una función ideológica o terapéutica. No tengo elementos para entrar en esa discusión. Pero sé que él nunca le dio importancia. Se limitaba a seguir enseñando, abriendo a los demás a una nueva manera de ver.

Lo que más nos instruye es, sobre todo, la vida auténtica que vivió. Cuando decía que los mitos son claves para nuestro potencial espiritual más profundo, capaces de llevarnos al deleite, a la iluminación y aun al éxtasis, hablaba como alguien que ha estado en los sitios que nos invita a conocer.

¿Qué me atraía en él?

La sabiduría, sí; era un hombre muy sabio.

Y la erudición; él realmente "conocía la vasta extensión de nuestro pasado panorámico como pocos hombres la han conocido nunca".

Pero había más.

Una historia es la manera de contarla. El era un hombre con mil anécdotas. Esta era una de sus favoritas. Estaba en Japón asistiendo a un congreso internacional sobre religión, y oyó que otro delegado norteamericano, un filósofo social de Nueva York, le decía a un sacerdote sintoísta: "Hemos presenciado muchas de sus ceremonias y hemos visto bastantes templos. Pero lo que no capto es su ideología. No capto su teología". El japonés hizo un silencio, sumido en profundos pensamientos, y después sacudió la cabeza. "Creo que no tenemos ideología —dijo—. No tenemos teología. Bailamos".

Y eso fue lo que hizo Joseph Campbell. Bailó, con la música de las esferas.

LOS SIMPSON

Una familia muy normal

"Los Picapiedras", "Los Supersónicos" y ahora... "Los Simpson". A partir de marzo, se confirmará lo que siempre sospechamos: la vida es un dibujo animado.

GRACIELA SPERANZA

Sea cual sea el tedio, el infierno de la vida cotidiana en Estados Unidos como en otras partes, la banalidad americana siempre será mil veces más interesante que la europea. Cierta vulgaridad inaceptable en Europa, aquí se nos antoja más que aceptable: fascinante.'' Quien quiera poner a prueba la sentencia categórica de Jean Baudrillard puede asomarse al mundo de ''Los Simpson'', el dibujo animado de Matt Groening que revolucionó la televisión americana y se anticipa dos años más tarde en la TV por cable porteña. A primera vista Homero, Marge, Bart, Lisa y Maggie Simpson no escapan a los lugares comunes del estilo de vida americano: comen *doughnuts* y toman cerveza, compiten con sus vecinos, y se divierten con la TV, los videogames y el baseball. Sin embargo, por debajo del estereotipo, ''Los Simpson'' desnudan todo el horror y la fascinación de la vida cotidiana americana, en una reedición absurda y cínicamente realista de la clásica saga de familias televisivas. En una paradoja más de los fenómenos culturales de los '90 esos personajes de colores brillantes, ojos saltones y peinados inverosímiles invadieron las tapas de todos los semanarios, y consiguieron convertirse en ''los únicos personajes reales de la televisión americana'' según la definición de la revista *Rolling Stone*.

La presentación concentra en apenas un minuto una síntesis perfecta de los méritos visuales y narrativos de ''Los Simpson''. Una cámara imaginaria avanza precipitadamente por Springfield —una pequeña localidad provincial— y dibuja con trazos rápidos los perfiles de los protagonistas. Con cuidadosos encuadres cinematográficos los sorprende en sus peores gestos, desdibujando aceleradamente el estereotipo armónico y ejemplar de las familias idealizadas de innumerables series televisivas. Por fin, los reúne en una carrera desenfrenada por llegar a casa, justo a tiempo para el único lugar de encuentro de la familia tipo americana: el sillón del living frente al televisor. En un remate ingenioso la pantalla muestra los títulos de presentación y, en otro juego de espejos, prefigura el fenómeno de audiencia: un amplio espectro de público se reúne a la hora de ''Los Simpson''. A los más chicos los seduce la rebeldía contestaria de Bart y Lisa, los colores brillantes o los repliegues sorpresivos de la trama. A los adultos, la sátira inteligente, el despliegue de talento visual y una galería de referencias culturales que se mezclan despreocupadamente.

AIRES DE FAMILIA. En una mirada más atenta el éxito de ''Los Simpson'' no resulta casual. Lleva las marcas reconocibles de los productos culturales populares más interesantes de la nueva década: la reelaboración de los géneros y la mezcla cultural. No por coincidencia Los Andersons, protagonistas de ''Papá lo sabe todo'' —el primer ancestro del género— vivían también en un pueblo llamado Springfield. Las coincidencias sin embargo acaban en los nombres. Hay una cierta nostalgia en la evocación pero sobre todo una mirada crítica sobre la concepción engañosamente romántica del clima familiar, cristalizado en las series televisivas. Para comenzar, papá ya no lo sabe todo. Homero es un empleado irresponsable y torpe en la planta nuclear local cuya escasa rectitud moral puede medirse en sus consejos a Bart: ''Nunca digas nada a menos que estés seguro de que todos los demás piensen lo mismo'', ''Dale justo en las partes nobles. Ese movimiento ha sido marca de los Simpson por generaciones''. Competitivo, egoísta, ligeramente tonto e intolerante, Homero no es precisamente un modelo a imitar sino más bien la contracara cruel y realista del patriarca sabio y ejemplar.

Bart, el personaje más popular de la familia, es un rebelde anticonformista, obligado a quedarse en la escuela después de hora escribiendo cien veces las mismas frases que multiplican los alcances de su irreverencia: ''No debo instigar la revolución'', ''No debo dibujar mujeres desnudas en clase'', ''No debo engrasar los pasamanos''. Tramposo, algo cruel, maleducado y poco dotado, Bart no es la sombra de ''Daniel el terrible'' —el modelo de niño simpático que provoca sonrisas con sus travesuras— sino el producto medianamente esperable de una sociedad que por todo modelo le entrega pasatiempos idiotas y héroes violentos. ''Bart —resume su creador— es un sociópata. Está acorralado en un mundo en que todos los demás tratan de ser normales. Su respuesta a ser normal es 'No way, man'. Bart nunca aprende su lección y nunca se arrepiente. Entre tantas cosas en nuestra cultura destinadas a producir la frustración de la envidia, los Simpson seguramente son una excepción. Nunca nadie me dijo 'Quiero ser como Bart Simpson'.''

Lisa, su hermana, resplandece en la mediocridad de la familia. Se diría que es una niña precoz si ella misma no lo hubiese prevenido: ''No soy precoz. Precoz es la palabra que usan los adultos chauvinistas para desvalorizar el hecho de que un niño sea razonablemente inteligente''. Es la única en la familia que alienta algún talento creativo. Toca el saxo a solas, incomprendida por sus profesores de música y por el resto de los Simpson. Contrastando con otros niños sorprendentes de las familias del estereotipo, Lisa sabe que ser inteligente en medio de la banalidad suele ser duro. Se encierra en su cuarto y sólo encuentra consuelo en un blues.

A diferencia de sus antecesores ''Los Flintstones'' y ''Los Jetsons'', ''Los Simpson'' no imaginan los avatares de la vida doméstica en la Edad de Piedra ni en el futuro hipotético de la era supersónica. Se detienen en el presente de una familia de clase media imaginando conflictos reales levemente exacerbados. Lo hacen con humor, transgrediendo los límites de la norma televisiva. Así, las tramas vertiginosas refieren más de una experiencia lamentable con profesionales inescrupulosos, una fatídica expedición de camping, un fugaz affaire de la madre o un impulso suicida del padre. En medio de las desventuras algo sin embargo los reúne: el espanto secreto y fascinante del ''american way of life''.

AMERICAN BAZAAR. Pero hay más. Cuando Bart cae herido en un accidente callejero y sueña con su muerte y el castigo en el infierno, se confunde en el paisaje de *El jardín de las delicias* de El Bosco. Cuando llega a la campiña francesa en un penoso programa de intercambio cultural, se sumerge en *Los campos de trigo con cuervos volando* de Van Gogh, las selvas de Rousseau el Aduanero y en el *Almuerzo sobre la hierba* de Manet. Si el incidente parte de una fotografía tomada por Bart con su cámara comprada por correspondencia, en el laboratorio de revelado se deslizan los nombres de los fotógrafos Helmut Newton y Diane Arbus. Un incidente seudobélico entre las pandillas locales recrea el entrenamiento de *Nacido para matar* con ridículos coros de soldados infantiles. Luego Bart se apresura a aclarar que ''la guerra no es emocionante ni divertida. No hay ganadores, sólo perdedores. No hay guerras buenas con las siguientes excepciones: la Segunda Guerra Mundial y La guerra de las galaxias.'' Si se trata de Marge ante la posibilidad de aceptar la invitación de una noche con un amante, imagina un escenario art-déco, un vestido vaporoso y copas de champagne mientras baila al mejor estilo Hollywood al compás de una versión sinfónica de ''Night and day''. A la hora de reconstruir su encuentro con Homero en pleno clima estudiantil de los 60, Marge avanza en cámara lenta mientras se escucha la voz aterciopelada de Karen Carpenter susurrando ''Close to you''.

La mezcla irreverente los coloca una vez más en el aire de los 90. ''Los Simpson'' acuden a las citas culturales como si se tratara de un bazar heterógeneo de restos mezclados al azar. Se echa mano al cine, la fotografía, la pintura y la cultura popular con un eco de parodia o con cierta nostalgia del original. O simplemente se roba, se corta y se pega en un pastiche estilizado por las líneas gráficas del estilo Simpson.

Convendría volver a Baudrillard o tal vez a Flaubert, que en las notas finales a su novela inconclusa *Beuvard y Pécouchet* parece haber anticipado los gestos culturales del fin de siglo: ''¡Sigan copiando! Hay que llenar la página. Todo es igual, lo bueno y lo malo, lo ridículo y lo sublime, lo bello y lo feo, lo insignificante y lo típico. No hay nada más que hechos y fenómenos. Felicidad definitiva.''